

MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 60. Kraków, Marzec 1926. Rok VIII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 7·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU". Konto P. K. O. 400.883.

B. RACZYŃSKI.

Polskie szkolnictwo muzyczne.

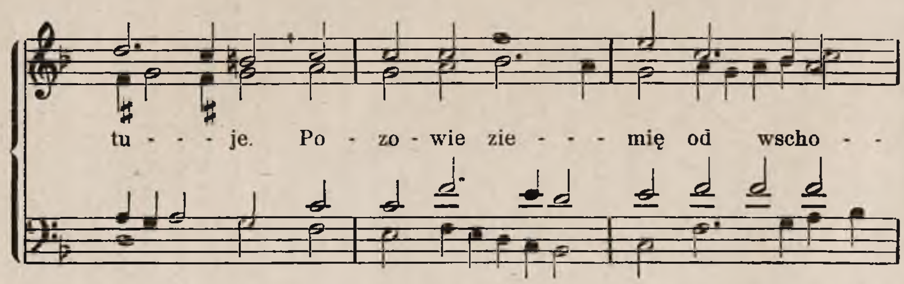
(Ilość zawodowych szkół muzycznych. — Cele i zadania. — Brak opieki ekonomicznej).

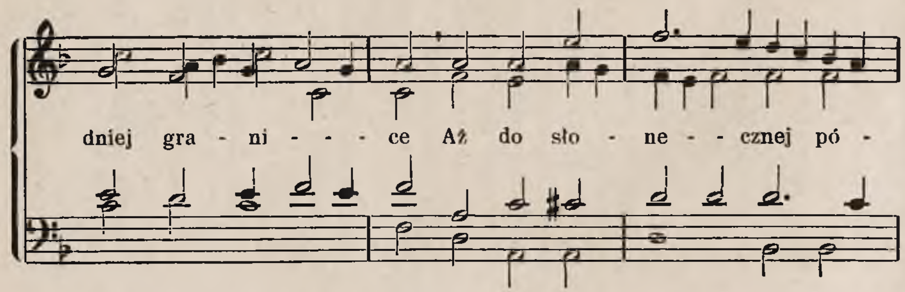
Na przestrzeni Rzeczypospolitej Polskiej jest czynnych przeszło 50 szkół muzycznych. Jeśli policzymy przeciętnie w każdej szkole 200 uczniów, otrzymamy cyfrę 10.000 uczniów (są szkoły liczące 30 uczniów, są też liczące do 700 uczniów). Jeśli każdej szkole przeciętnie „przydzielimy" tylko dziesięciu nauczycieli, otrzymamy 500 sił nauczycielskich, słowem, razem około 11.000 osób, oddających się kultowi muzycznemu. Jakkolwiek w 27-miljonowem państwie cyfra 11.000 nie odgrywa roli, to jednak jedenaście tysięcy osób stanowi cztery pułki piechoty! Warto więc pomyśleć o losie tych ludzi, którzy uczą i o tych, którzy są uczeni. Szkolnictwo zawodowo-muzyczne w Polsce, pomijając szkolnictwo obowiązkowe w szkołach pospolitych i średnich (nauka śpiewu), przedstawia dwa typy. Pierwszy, najwyższy, to katedry muzykologiczne przy wydziałach filozoficznych w Krakowie, Lwowie i Poznaniu. Drugi to szkoły zawodowe, a więc konserwatorja, instytuty muzyczne i szkoły muzyczne.
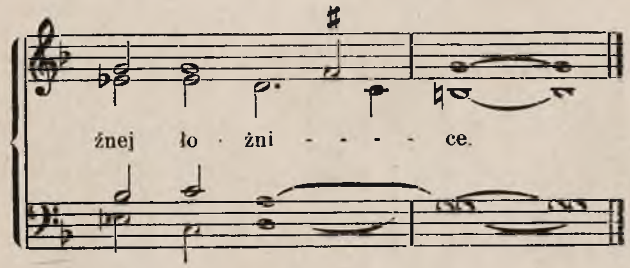
Katedry muzykologiczne.

Trzy katedry muzykologiczne w Polsce, utworzone w Krakowie i Lwowie jeszcze przed wojną, miały za zadanie kultywować studja akustyki fizycznej i dział historjozoficzny. Studja nad akustyką fizyczną prowadzi się w pracowniach fizyczno-akustycznych, które po dziś dzień utworzone nie zostały (o czem przed kilkoma miesiącami pisał w „Nowej Reformie" Dr Doc. Reiss), studja historjozoficzne prowadzi się z uczniami w seminarjach uniwersyteckich, które też z powodu braku odpowiedniego materjału bibljograficznego nie istnieją. Studja więc muzykologiczne na naszych uniwersytetach, które to studja są bardzo obszerne i wymagają poprzedzających studjów muzycznych, zanim uczeń zacznie studjum muzykologji na uniwersytecie (die wissenschaftliche Musik), właściwie na uniwersytetach polskich nie istnieją. Materjał uczniowski, który uczęszcza na muzykologję, jest do tych studjów zupełnie nieprzygotowany (o czem też pisze Dr Doc. Reiss), a profesorowie-muzykolodzy... wykładają, aby nie stracić „veniam legendi"... i przepisom staje się zadość. Porusza też Dr Doc. Reiss sprawę etyczną tych naszych studjów muzykologicznych, ze względu na uczniów, którzy studjując muzykologję, nie zdają sobie sprawy, że... po ukończeniu studjów i otrzymaniu doktoratu muzycznego, dopiero uświadamiają sobie, że są niczem dla życia praktycznego. Praktycznej bowiem wiedzy, zawodowej, uniwersytet im nie dał, a teoretyczna wiedza „nie chwyciła" się ich mózgu, gdyż nie byli poprzednio przygotowani praktycznie do studjów muzykologicznych. Na te zarzuty przeciw studjom muzykologicznym, uczynionym przez Dra Reissa, odpowiedział prof. Jachimecki, rozumując, że nie jest obowiązany uniwersytet troszczyć się o byt przyszłych doktorów muzyki, jak nie troszczy się wydział medyczny, czy prawniczy o swoich uczniów. Zapewne, rozumowanie słuszne i logiczne... tylko, że na te wydziały przychodzą i są przyjmowani uczniowie. którzy mają odpowiednie przygotowanie ze szkoły średniej, a na muzykologją nie, tylko, że na muzykologję na uniwersytetach zagranicznych, przyjmowani są uczniowie, którzy zdają na uniwersytet, na studjum muzykologiczne, osobny egzamin z muzyki, lub też wykazują się odpowiednim dokumentem konserwatoryjnym, że odnośny uczeń ma kwalifikacje muzyczno-praktyczne, aby studjować „wiedzę mu-

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

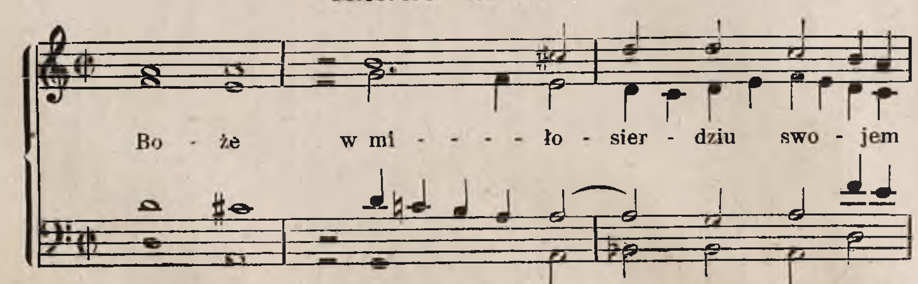


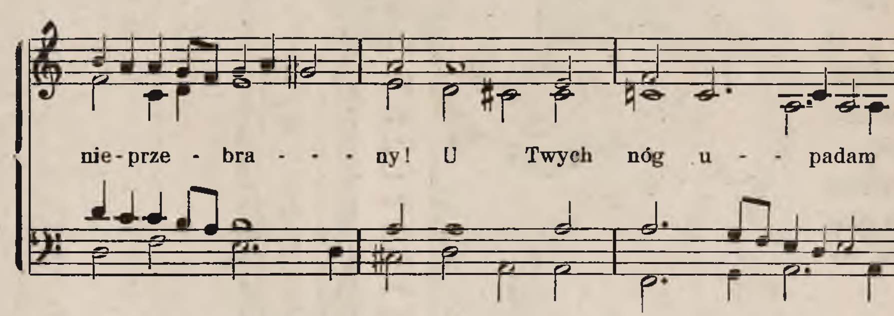


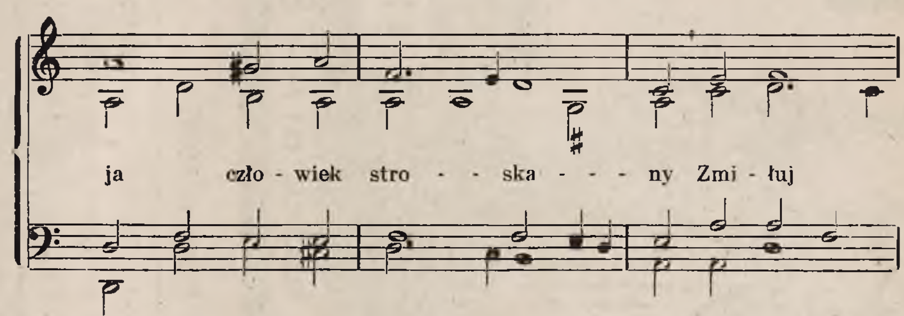


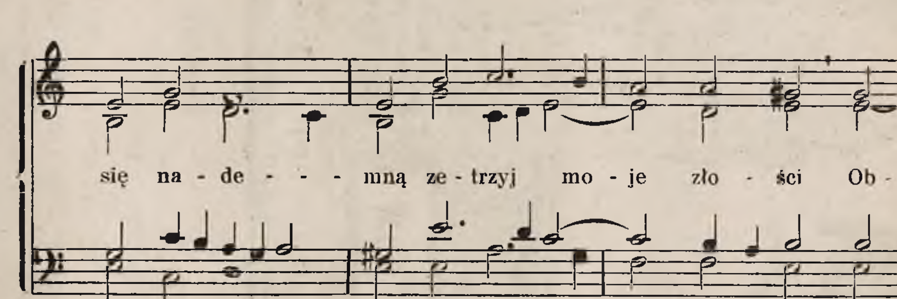
PSALM LI.

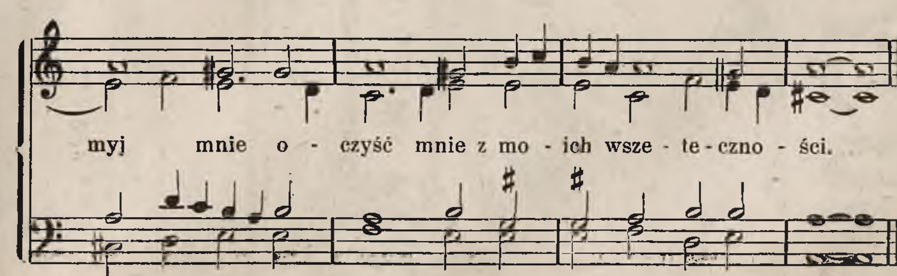
Miserere mei Deus.
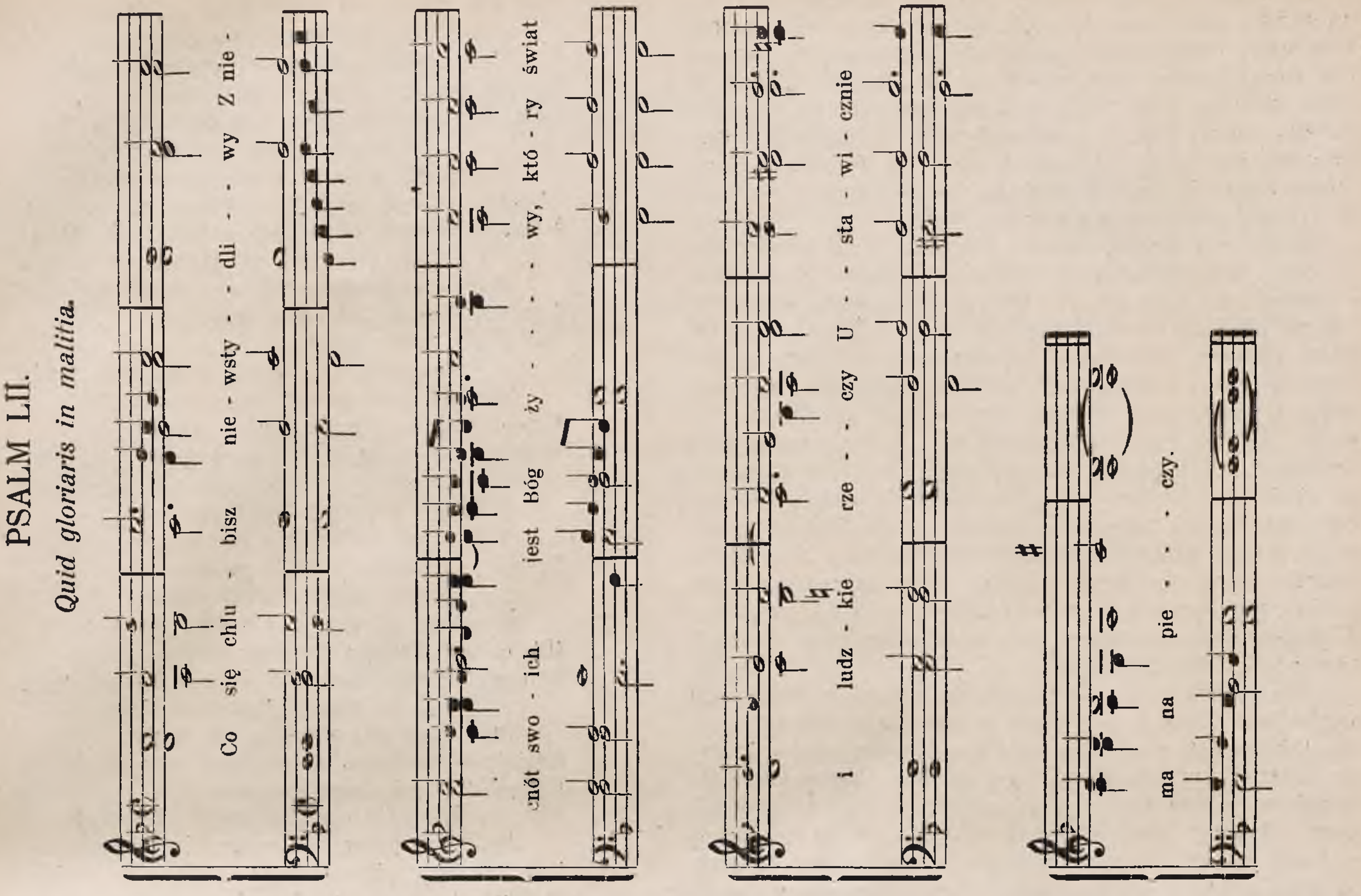












zyczną“. Nasi doktorowie muzyczni, spłodzeni na trzech naszych uniwersytetach przypominają prelegenta, który tłomaczył najpierw, jak należy grać sonaty Beethovena, a potem... grając je, udowodnił, jak nie należy je grać.

Z naszemi katedrami muzykologicznemi należałoby coś uczynić. Ale co? Jeśliby obie małopolskie katedry muzykologiczne zamienić, jak to uczynił uniwersytet poznański, na praktyczną szkołę dla studjum kandydatów na nauczycieli śpiewu szkół średnich, no to wówczas katedry te stają się czem innem, a nie katedrami muzykologicznemi, dać im odpowiednie dotacje? Bo ja wiem, czy to dla naszej kultury muzycznej nie za wczesne, a wreszcie, jak nasz skarb może na ten cel dać pieniądze... niechaj daje, ale niech raz wreszcie coś konkretnego w tej kwestji będzie postanowione. Przestańmy się wreszcie wzajemnie okłgiwać.

Szkolnictwo muzyczno-zawodowe

(Konserwatorja, Instytuty muzyczne, Szkoły muzyczne).

To szkolnictwo powinno przygotowywać w pierwszej linji zawodowych muzyków orkiestrowych, czyli to samo, co czynią Czesi. Nasze szkolnictwo muzyczne tej funkcji nie spełnia. Przyszły pracownik zawodowy, Polak, nie może w naszych szkołach muzycznych wyszkolić się. Szkoły nasze muzyczne, idąc po linji najmniejszego oporu, kroczą utartą drogą tradycji przedwojennej, ucząc, bo ja wiem jakby to określić... ucząc grania salonowego. Przed wojną, szkoły muzyczne nasze zapełniały przedewszystkiem dziewczęta z zamożnych domów burżuazyjnych, a celem praktycznym tych „studjów“ była chęć zdobycia jeszcze jednego atutu kokieteryjnego więcej, że „nasza Mania, czy Zosia, gra ślicznie na fortepianie“, albo „ślicznie“ śpiewa. Atut to był potężny, gdy narzeczonemu tłomaczono, jak to miło będzie, gdy w przyszłym „ognisku domowym“ piękna żonka będzie swemu „mężusiowi“ wygrywała, o jej! samego Chopina! Dzisiaj czasy zmieniły się. Córki tejże burżuazji powojennej „grają“, ale w tenisa, zamiast wywodzić trele, jeżdżą autami, na ski i t. d. Kokieterję muzyczną wyeliminowano, zastąpiono ją kokieterją sportową. Bo ja wiem, może to i społecznie lepiej, w każdym razie zdrowiej. Ale ten rodzaj uczących się muzyki, rodzaj przedwojenny, odpadł, a nasze szkoły dążą ciągle utartą drogą tradycji przedwojennej. Należałoby zatem skończyć z dawną tradycją, a wejść na nowe tory, przygotowując pracowników muzycznych, którzy muzykę traktują jako zawód. Gdyby to nasze szkolnictwo zechciało zrozumieć, nie mielibyśmy pracowników fachowców obcopoddanych, którzy już zabierają robotnikowi-muzykowi polskiemu około 30 miljonów złotych rocznie, a będą zabierać więcej, gdy nasze szkolnictwo muzyczne nie będzie przygotowywać zawodowców (patrz nr. 202 „Naprzodu“: „Przemysł zawodowo-muzyczny w Polsce“). Ale aby to osiągnąć, muszą nasze szkoły muzyczne ulec reformie, nauczycielstwo muzyczne musi zdobyć inną socjalną pozycję społeczną. Nauczyciel muzyczny, zajęty w polskiej szkole muzycznej, jest specjalnie sytuowany tak, że wierzyć się nie chce, iżby tego rodzaju sytuacja społeczna była dzisiaj, po wielkiej wojnie, po reformach społecznych do pomyślenia. Z wyjątkiem dwóch szkół muzycznych państwowych (konserwatorjum warszawskie i poznańskie), w których nauczyciele są wprawdzie gorzej uposażeni jak nauczycielstwo szkół średnich, ale są urzędnikami etatowymi, w innych szkołach muzycznych polskich nauczyciel sytuowany jest gorzej, jak zwykły dzienny robotnik. Nauczyciel muzyki w szkołach muzycznych (tak szumnie nazywanych „kon-

serwatorjami“, „instytutami“) nie jest ubezpieczony ani na starość, ani w razie choroby, nie otrzymuje stałej pensji, a w czasie wakacyj nie wiadomo, z czego ma żyć. Nauczyciel muzyki płatny jest, nawet nie na „dniówkę“, jeno od ilości uczniów i od wpływów, wykazanych od uczniów danego nauczyciela. Z tych wpływów od uczniów potrącają mu zazwyczaj 50 procent, na lokal, światło, administrację, zużycie instrumentu, na którym uczy. Słowem, w cyfrach przedstawia się tak:

Przeciętna opłata od ucznia wynosi 20 zł miesięcznie. A więc nauczyciel, który uczy powiedzmy 10 uczniów i „zarobi“ od tych uczniów 200 zł miesięcznie, otrzymuje 100 zł, czyli za dziesięć miesięcy nauki 1.000 zł, czyli za 40-tu uczniów otrzymałby 4,000 zł rocznie. Czterdziestu uczniów jest to maksimum wysiłku ludzkiego tej najcięższej pracy, jaka istnieje, cięższej, jak górnika w kopalni. Ba, ale przedewszystkiem trzeba mieć tych 40-tu uczniów i... nie wolno w ciągu 10-ciu miesięcy chorować ani nauczycielowi muzyki, ani uczniom. W czasie wakacyj może nauczyciel muzyki chorować..., ale znowóż niema za co. Koniec końców, kompozytorka, bardzo utalentowana Jadwiga Sarnecka, Krakowianka, która utrzymywała się z lekcji muzyki, zmarła w Krakowie w r. 1913... z głodu. A od tego czasu nie zmieniły się wcale stosunki w zawodzie nauczycielskim muzycznym.

Ale mniejsza o to, nie ta kwestja jest celem niniejszego artykulíku. Chodzi o reformę w nauczaniu, chodzi o to. aby szkolnictwo muzyczne polskie osiągnęło swój cel, aby nie dozwoliło wydzierać dobrego kawałka chleba, jaki daje muzykowi zawodowemu praca muzyczna, obcemu robotnikowi. Roczny zarobek muzyków zawodowych w Polsce realizuje się w cyfrze 60 miljonów złotych. Jest to zbyt poważna cyfra w naszem budżecie gospodarczym, a Polska jest za biednym krajem, aby tak potężną cyfrę mogli „połykać“ obcy pracownicy. **Aby ta kwota została u pracowników Polaków, należy przeprowadzić reformę szkolnictwa zawodowego - muzycznego w tym kierunku, że szkolnictwem muzycznem w Polsce, muszą się zająć samorządy tak, jak zajmują się szkolnictwem zawodowem w innych dziedzinach pracy** (od fryzjerstwa począwszy. dopiero co ogłoszono kurs dla uczniów fryzjerskich w Muzeum Techniczno-Przemysłowem). **Skoro gmina krakowska utrzymuje „Miejską szkołę dramatyczną“, może i powinna stworzyć „Miejską Szkołę Muzyczną“, kształcąc przyszłych muzyków- zawodowych, którzy kiedyś 60-miljonowy zarobek, wydawany na „Przemysł Muzyczny“ w Polsce zatrzymają dla rodzin polskich. Sprawa ta jest za poważną w cyfrach, aby można przejść nad nią do porządku dziennego. Taka szkoła powinna powstać na ziemiach polskich, tam gdzie istnieją już szkoły muzyczne. Polska w pierwszej linji powinna produkować muzyka-zawodowca dla swoich potrzeb, a może kiedyś, będzie go mogła wysłać na „eksport“, jak to czyni dzisiaj Czechosłowacja, dając swemu obywatelowi łatwiejszy kawałek chleba, niźli my, śląc naszego obywatela do kopalń amerykańskich i do karczowania puszcz!** Inicjatywę zaś powinny podjąć Zawodowe Związki Muzyków Polskich. Na inicjatywę tą czeka muzyczna Polska.

Tekst do Psalmów Mikołaja Gomółki.

PSALM L.
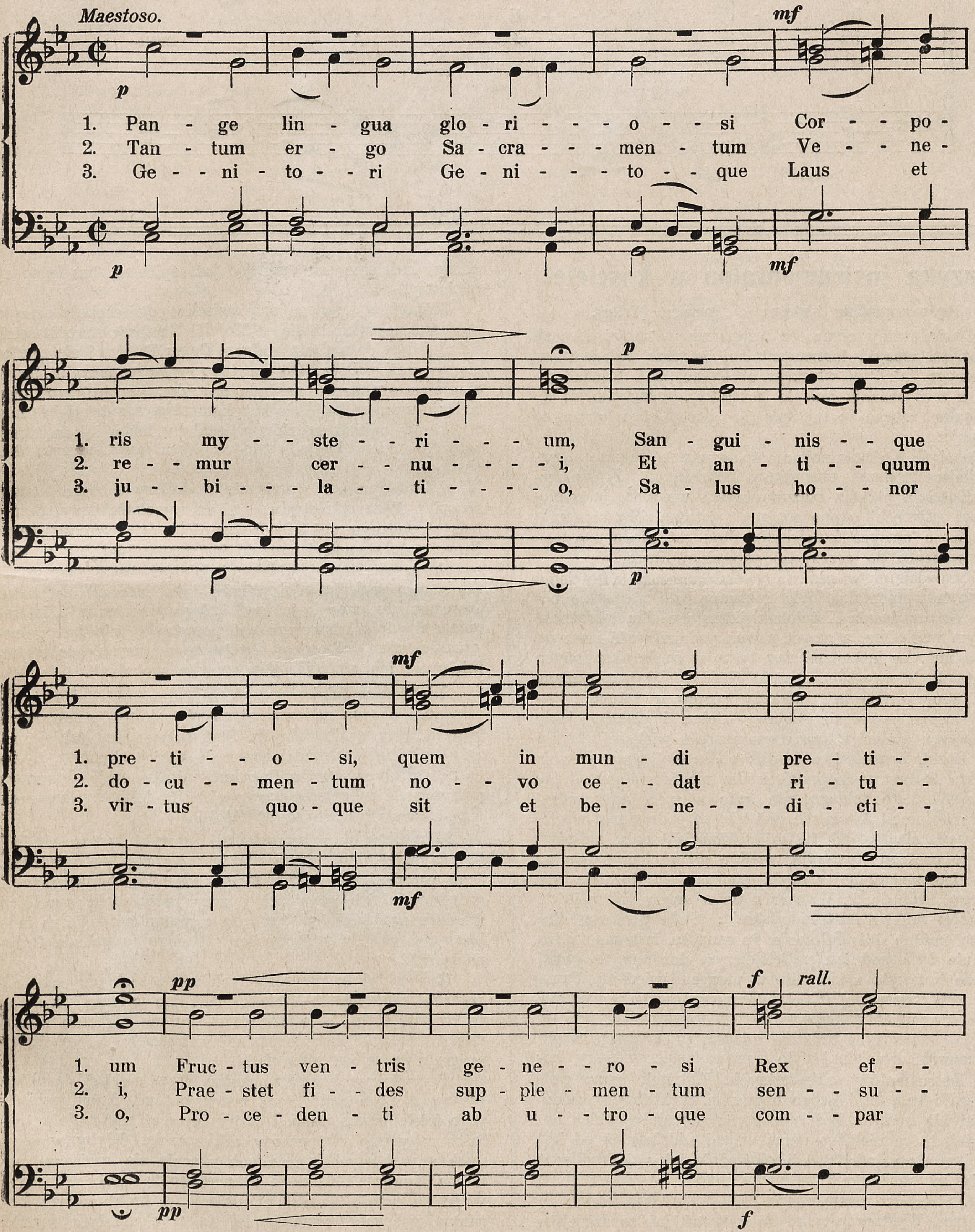
Deus deorum Dominus locutus est.
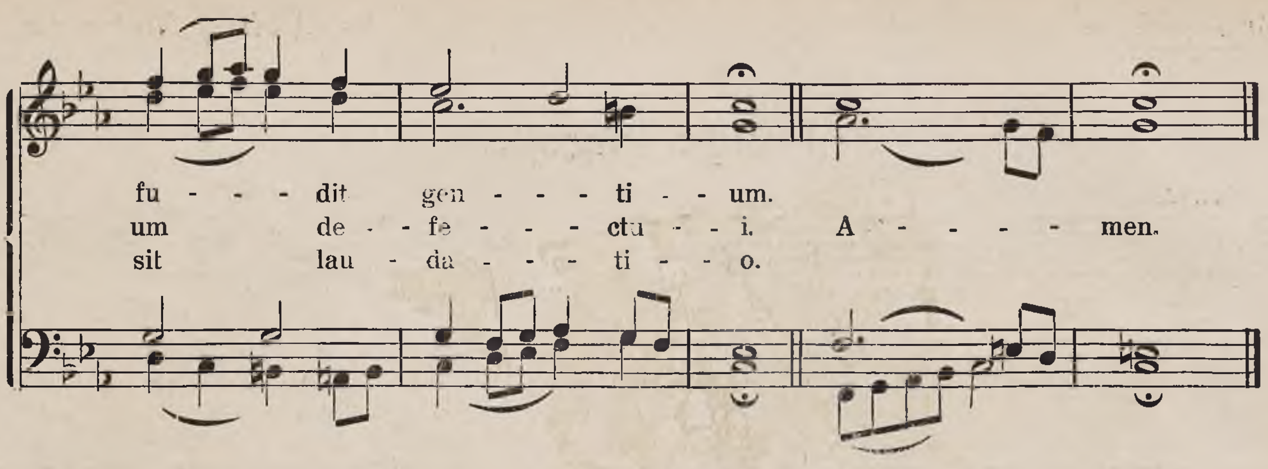
Bóg wieczny, który wszystkim rozkazuje
Ziemskim tyranom, mówić się gotuje,
Pozowie ziemię od wschodniej granice
Aż do słonecznej późnej łożnice,
Twarz jasnę swoję na Syońskiej skale
Jawnie pokaże; będziem doskonale
Głos Jego słyszeć; idzie Bóg prawdziwy,
Grom wkoło Niego i ogień żywy.
Przyzowie nieba i ziemię przyzowie,
Chcąc, aby byli przy jego rozmowie,
Którą natenczas chce mieć z ludem swoim —
Dajcie plac (rzecze) wybranym moim.
Którzy przymierze wieczne mną mają
I pewny sposób, jako mię błagają,
Sąd Jego święty sławić będą nieba,
Bo gdzie Ten sądzi, wątpić nie trzeba.
Słuchaj potomstwo onego Izrala!
Któremu łaska i moja chęć z wiela
Wieków nie tajna, ani potrzebujesz
Świadectwa na to, jeśli się czujesz;
Nie będę cię stąd karał, ani winił,
Żebyś mi ofiar umownych nie czynił;
Zawżdy się kurzą, zawżdy są oblane
Ołtarze moje i krwią pijane.
Nie chcę ja, nie chcę z twej obory wołu,
Nie chcę i kozła z twojego okołu;
Wszystek zwierz mój jest, i co w lesiech tyje,
I co po górach skalistych żyje;
Ptak oku memu żaden nie ulęże,
Gdziekolwiek jedno najchytrzej się lęże,
Bestye dzikie i doma mnożone
Mam jako palce swoje zliczone.
Będęli głodzien, nie rzekę nic tobie;
Mój jest krąg ziemski i co zamknął w sobie,
Jażbych to mięso miał wołowe jadać,
Abo nad czaszą krwie koźlej siadać?
Ofiaruj ty mnie chwałę, mnie wyznawaj,
Mnie dzięki wedle winności oddawaj;
Wzówże mię w trosce, a ja dźwignę ciebie,
A ty mię będziesz ważył u siebie.
A złego Bóg zaś potkał temi słowy:
Jako ty wspomnieć Pańskie śmiesz umowy?
Jako w plugawe śmiesz brać usta swoje
Najświętobliwsze przymierze moje?
A ty wycierpieć nie możesz karania,
Ani przyjmować chcesz napominania,
Napominania i święte ustawy
W śmieciach u ciebie, zakon śmiech prawy.
U ciebie rady szukać złodziejowi,
Z tobą się znaszać cudzołożnikowi,
Bluźnierstwo szczere w uściech twych panuje,
Język zdradliwy i fortele knuje.
Powinowactwo żadne, bliskość żadna.
W tej uszczypliwej mowie nie jest władna,
Czci nie zostawisz na bracie niecnota!
Choć z tegoż poszedł z tobą żywota.
Toś czynił, a Jam nic nie mówił tobie,
I tyś mię stąd już kładł podobnym sobie;
Źleś mię rozumiał; obliczęć się z tobą,
I ujźrzysz wrychle swój grzech przed sobą.
Rozumiejcież to wy, co pospolicie
Na Boga w swoich sprawach nie pomnicie,
Aby więc kogo Pan nie porwał srogi,
A poratować nie będzie drogi.
Ofiara u mnie najwdzięczniejsza: chwała;
Ta mnie za wszytki woły będzie stała;
A kto pobożnie swój żywot sprawuje
Ten moją łaskę zawżdy uczuje.

Chór męski.

Ks. Andrzej Nodzyński.

Pange lingua.





Muzyka instrumentalna w kościele.

Rozporządzenie biskupa z Trewiru (Trier).

„Powodowany coraz to częstszem w mojej diecezji używaniem muzyki instrumentalnej podczas nabożeństwa kościelnego, jak i też własnemi obserwacjami i doświadczeniami z tego rodzaju muzyki kościelnej, poczuwam się do obowiązku zabrać w tej sprawie głos i oświadczyć, co następuje:

Po myśli Kościoła zajmuje śpiew zawsze jeszcze pierwsze miejsce podczas obrządków kościelnych. Prawodawstwo Kościoła określa muzykę czysto wokalną, jako Kościołowi najwięcej odpowiadającą i istotną (Motu proprio Piusa X. o muzyce kościelnej). Stąd też niedopuszczone są instrumenta do uroczystej papieskiej liturgji.

Wprawdzie niema nigdzie powiedzianem, iżby kościelna muzyka instrumentalna była zakazaną, ale wszystkie odnośne rozporządzenia Kościoła wykazują wielką ostrożność pod tym względem, a nawet pewną podejrzliwość i zezwalają na muzykę instrumentalną tylko w ściśle określonych warunkach. Wprawdzie uznawał Kościół, jak wspomniane „Motu proprio opiewa", ...każdy postęp w sztuce i popierał nawet wszystkie objawy dobra i piękna, jakie w przeciągu stuleci stwarza geniusz dla większej chwały i czci Bożej. Z naciskiem jednak podkreślali prawodawcy: w Domu Bożym niema miejsca dla nic niegodnego i nic świeckiego, jako takiego, nie śmie muzyka wprowadzić w mury kościoła! A właśnie pod tym to podwójnym względem uwydatnia się, jak historja i doświadczenia, niestety, coraz to częściej wykazują, wielkie niebezpieczeństwo ze strony instrumentalnej muzyki podczas nabożeństwa kościelnego. Prof. dr. P. Wagner pisze w swym „Wstępie do katolickiej muzyki instrumentalnej": Stale ponawiał Kościół to smutne doświadczenie, że muzyka instrumentalna, o ile nie była pod jak najściślejszym dozorem, w swym zapędzie kończyła nieomylnie w muzyce świeckiej. Panowanie formy operowej w kościele spowodowały w niemałej mierze instrumenty smyczkowe i dopuszczenie ich do Kościoła. Pierwszym krokiem upadku prawdziwej katolickiej muzyki kościelnej było wprowadzenie w mury kościoła instrumentów orkiestralnych. Wskutek coraz wolniejszego i samoistniejszego używania tych to instrumentów nabrała muzyka kościelna coraz więcej świeckich naleciałości, które nietylko coraz więcej oddalały ją od kościelnej prostoty, ale i też bezpośrednio jak najszkodliwiej działały na zasadniczy kościelny śpiew.

Tak to pisze kompozytor orkiestralny tej miary, co P. Wagner. Wystarczy tylko obserwować, jak to dzisiejsze chóry kościelne nie umieją już śpiewać bez pomocy orkiestry.

Z powyżej wspomnianą świecką powierzchnią muzyki orkiestralnej wkrada się w Kościół i nabożeństwo kościelne niejedno, co nie jest godnem Domu Bożego i nie zgadza się ze służbą Bożą. Oprócz tego wymaga muzyka instumentalna znacznego nakładu kosztów, bez którego tego rodzaju muzyka staje się karykaturalną, a z drugiej strony wielki ów nakład kosztów należałoby lepiej i korzystniej zużyć w kierunku odpowiedniejszych form muzyki kościelnej.

W każdym razie mylą się ci, którzy są tego zdania, że tylko Msza orkiestralna stoi na wysokości artystycznej i daje pobożnym coś więcej wartościowego, wznioślejszego. Nawet taki sympatyk muzyki instrumentalnej, jak L. Berberich. który w niej widzi najsilniejszy środek wyrwania człowieka z codzienności szarego dnia, przyznał niedawno: „uważam, że chór kościelny, który tylko wraz z instrumentami zdoła odtworzyć coś poważnego, nie jest pełnowartościowym, albowiem istotnym terenem chórów kościelnych, ich ambicją, jest muzyka wokalna".

Nie wolno dalej przeczyć, że jednolitość śpiewu chóralnego i ołtarza nadzwyczaj cierpi wskutek przeszkadzających Mszy orkiestralnych. Styl koncertowy takiej muzyki kościelnej prowadzi nawet do takich skutków, że to, co jest głównem: służba Boża przy ołtarzu staje się sprawą podrzędną i mimowoli doprowadza do lekkomyślnego zachowania się pobożnych w kościele.

Nie należy więc wprowadzać muzyki instrumentalnej przynajmniej tam, gdzie nie jest jeszcze wprowadzoną. Stąd przepis „Motu propria": „w osobliwych warunkach, w odpowiednich granicach i przy zachowaniu wszelkich środków ostrożności wolno poza organami zezwolić na inne instrumenty, jednak nigdy bez osobnego zezwolenia Ordynarjusza".

Z powyżej to przytoczonych wszystkich przyczyn zarządzam niniejszem — nie zamierzając zresztą wkraczać w kwestje stylu, jako takiego — by nie używano w mej diecezji muzyki instrumentalnej w kościele, co też tutejszemu zwyczajowi odpowiada.

Przy śpiewach z akompaniamentem niechaj się chóry posługują organami, jako instrumentem, który posiada w kościele prawo domu i który przecież zastępuje w całości wszystkie instrumenty orkiestralne. Gdyby w pewnych wyjątkowych wypadkach okazała się konieczna potrzeba używania też innego instrumentu, to należy w każdym wypadku uzyskać nasze pozwolenie, a kroki w tym kierunku poczynić przynajmniej na trzy miesiące wprzód

przed życzoną produkcją, przy równoczesnem nadesłaniu partytury danej kompozycji, byśmy mogli w nią wglądnąć. Równocześnie z tem rozporządzeniem należy podać do naszej wiadomości nazwiska odnośnych dyrygentów chórów kościelnych“.

Franciszek Rudolf, biskup Trewiru.

Ze świata muzycznego.

Charleston, najnowszy taniec jazz z guzami, jest najnowszym artykułem eksportu amerykańskich błazeństw. O ile jazz sam operuje pchnięciem, to charleston jest eliptycznym i epileptycznym. Taniec polega w charakterystycznych jego ruchach na trzęsieniu się i wibracji całego ciała na palcach, przy wykrzywianiu nóg w X i O i chwianiu się pijanem. Najszykowniejszym ruchem jest podobno takie machanie nogami, jak gdyby się chciało je od siebie daleko odrzucić. Innym charakterystycznym wybrykiem tego już nie tańca, ale szoku nerwowego jest chodzenie w tył, ale w ten sposób, że przy każdym kroku w tył wpada się wprzód. Niema co wątpić, że ta to najohydniejsza wypocina mózgów murzyńskich będzie w tym karnawale najmodniejszym tańcem europejskim.

51 godzin gry fortepianowej — to istotnie amerykański rekord nauczyciela muzyki p. G. Burta z Jamestown, który wyzwał swego kolegę Baucia z Baltimore na pojedynek, kto z nich bez przerwy dłużej zagra wyłącznie tylko przy tytoniu i kawie. Na jakości gry nie zależało. Otóż p. Burth zwyciężył, ponieważ zwalił się na podłogę dopiero o 9 minut później, niż jego rywal. Niewątpliwie znajdą się wielbiciele i tego rodzaju idjotyzmu amerykańsko-rekordowego.

Muzykalność i śpiew glist badał znany zoolog prof. Mangold z Freiburgu. Stwierdził on, że glisty wydają z siebie dziwne długie tony rytmiczne i z sobą harmonizujące. Badał on to wprost niewiarogodne zjawisko przez szereg miesięcy i ogłosił naukową rozprawę, chociaż na końcu nie omieszkał dodać, że ta muzykalność glist pochodzi prawdopodobnie z żołądkowych działalności trawienia, chociaż nie zaprzecza możliwości świadomego wysiłku w kierunku muzykalnym tych to najniższych stworzeń, co zresztą jest też stwierdzonem u całego szeregu owadów.

Wynalazki industrji fortepianowej pochodzą naturalnie przeważnie z Ameryki, albowiem tam mechaniczne instrumenty cieszą się największą popularnością. W Nowym Yorku produkował z początkiem roku pianista Ryszard Kopłoy nowy typ pianofortu, który istotnie wytworzyć może przewrót w tej to dziedzinie muzyki. Wynalazek polega na tem, że jest to podobno fortepian działający podobnie jak harmonium, t. zn. uderzenie klawisza nie przebrzmiewa jak na fortepianie, lecz trwa tak długo, jak długo trwa przytrzymanie klawisza. Wynalazek ten polega na zastosowaniu elektromagnetycznem. Inną inowacją jest nowy fortepian Hamonda, który posiada cztery pedały i pozwala na najdelikatniejsze cieniowanie. Dalej trzeba wspomnieć o nowym wynalazku tastatury fortepianowej pomysłu dr. Stohra, która polega na tem, że półtony, t. j. czarne klawisze, wpuszczone są pośród białe i nie przeciągają się, jak obecnie, wraz z białemi aż do ściany tylnej klawiatury; wskutek tego ułatwionem jest uderzanie białych klawiszów poza czarnemi. Nareszcie należy wspomnieć o najnowszym wynalazku fortepianu świetlnego, sławnego ze swych „promieni śmierci“ Matwesa. Podjął on dawniejszy pomysł francuski, służący do przemiany wrażeń wzrokowych na słuchowe, t. zw. optofon dla ślepych i rozwinął ten to pewnego rodzaju gramofon świetlny na fortepian świetlny, który wszystkie dźwięki zmienia, na odwrót, na świetlne wrażenia, co zresztą w inny sposób zostało zużytkowane przez niemieckich wynalazców kinematografu bez drutu, wzgl. kinematografu, łączącego z sobą zdjęcia fotograficzne ze zdjęciami gramofonowemi w symchroniczny sposób.

Baczność przed nowym sposobem strojenia fortepianów! albowiem w grudniu 1925 skazanym został w Poznaniu pewien Koszarski za oszukańcze praktyki strojenia fortepianów oliwą i naftą. A że na takie kawały ludzie wpadają, to jest wymownym dowodem niskiego poziomu muzykalnego szerszych sfer społeczeństwa.

Zakaz obcych muzyków na Węgrzech, a zwłaszcza jazzbandystów, powinien znaleźć naśladowanie u nas, w Polsce, zalanej obcokrajowcami, krzewicielami najohydniejszych wybryków estradowych.

P. LUDWIKA GRODZICKA, długoletni prezes Polskiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego, wybraną została Przewodniczącą Sekcji Muzycznej Domu Żołnierza Polskiego. — Zasłużonej działaczce społecznej i wytrwałej krzewicielce polskiej kultury muzycznej, życzymy powodzenia w tak pięknej pracy dla dobra Narodu i Ojczyzny.

„LEGENDA BAŁTYKU“, opera Feliksa Nowowiejskiego cieszyła się dotychczas w Poznaniu niebywałem powodzeniem, albowiem graną już była 40 razy. Obecnie kompozytor wycofał ją z Opery i opracowuje na nowo pewne sceny, dodając nowe szczegóły niezwykle interesujące, które nietylko dodadzą blasku partycji muzycznej, lecz i całokształtowi libretta.

HENRYK GRALSKI.

Bilans muzykalności teraźniejszej.

VIII. Francja.

O najnowszych prądach i wirach muzykalnych, zwłaszcza w Paryżu, pisze Franciszek Farda w „Neues Wiener Journal“ z 8 grudnia 1925 r., podkreślając zwłaszcza manję separatystyczną, która w dziedzinie muzyki uwydatnia się tak samo, jak i we wszystkich innych dziedzinach sztuki. Istnieją najrozmaitsze grupy i grupki, zowiące się „Les once“, albo „Les dix“, a nawet „L'un“. Najsławniejszą jest obecnie grupa muzyków, zowiąca się „grupą pięciu“, wzorowana na podobnej piątce petersburskiej, do której należeli: Borodino, Mussorgski, Balakirow, Cezar Cui i Rimsky Korsakow.
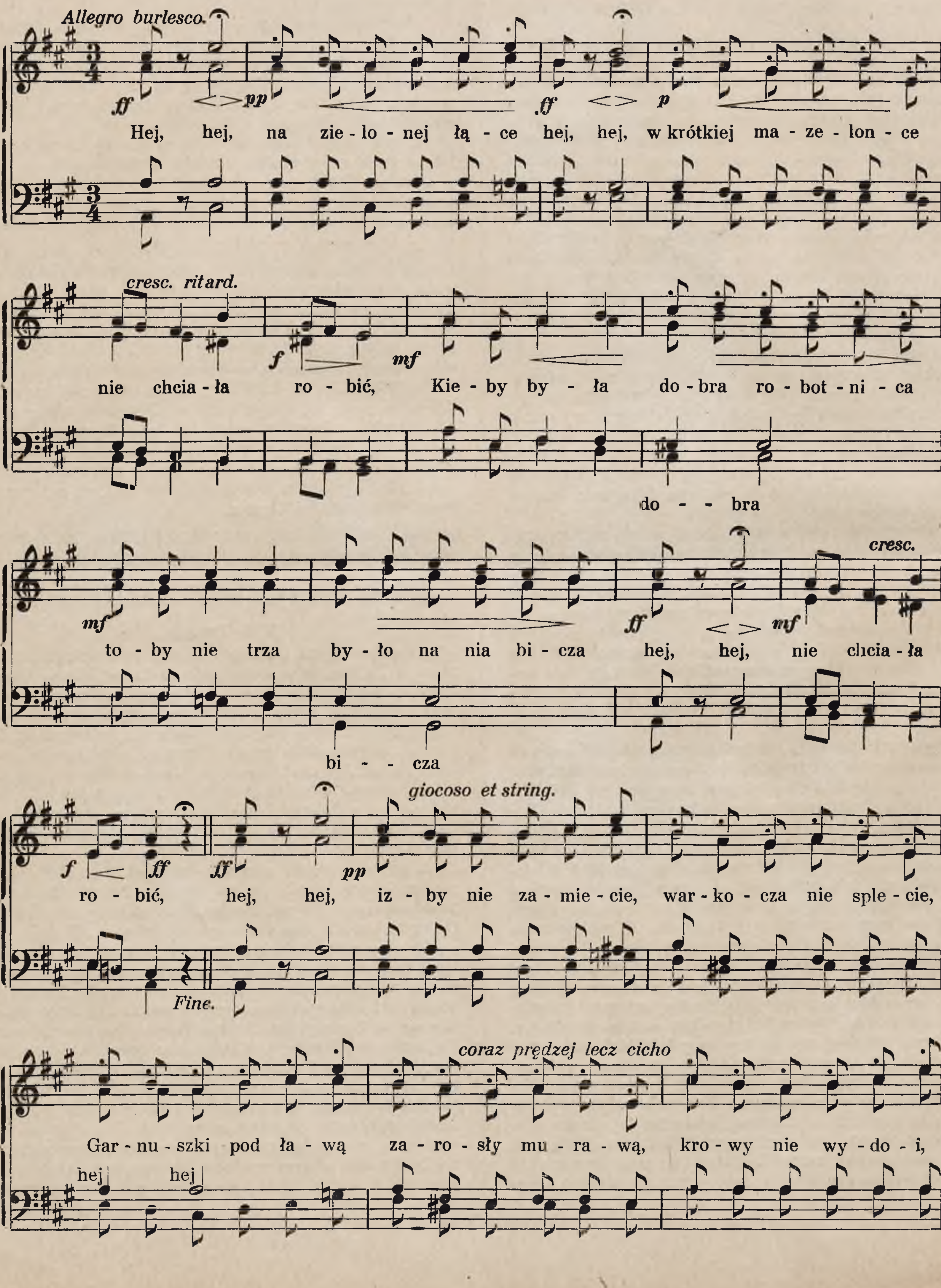
Naszych „pięciu“ zwało się wprzód „Les six“, pięciu panów i jedna pani, ale po odejściu Artura Honeggera pozostali: Louis Duroy, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric i pani Germaine Tailleferro.

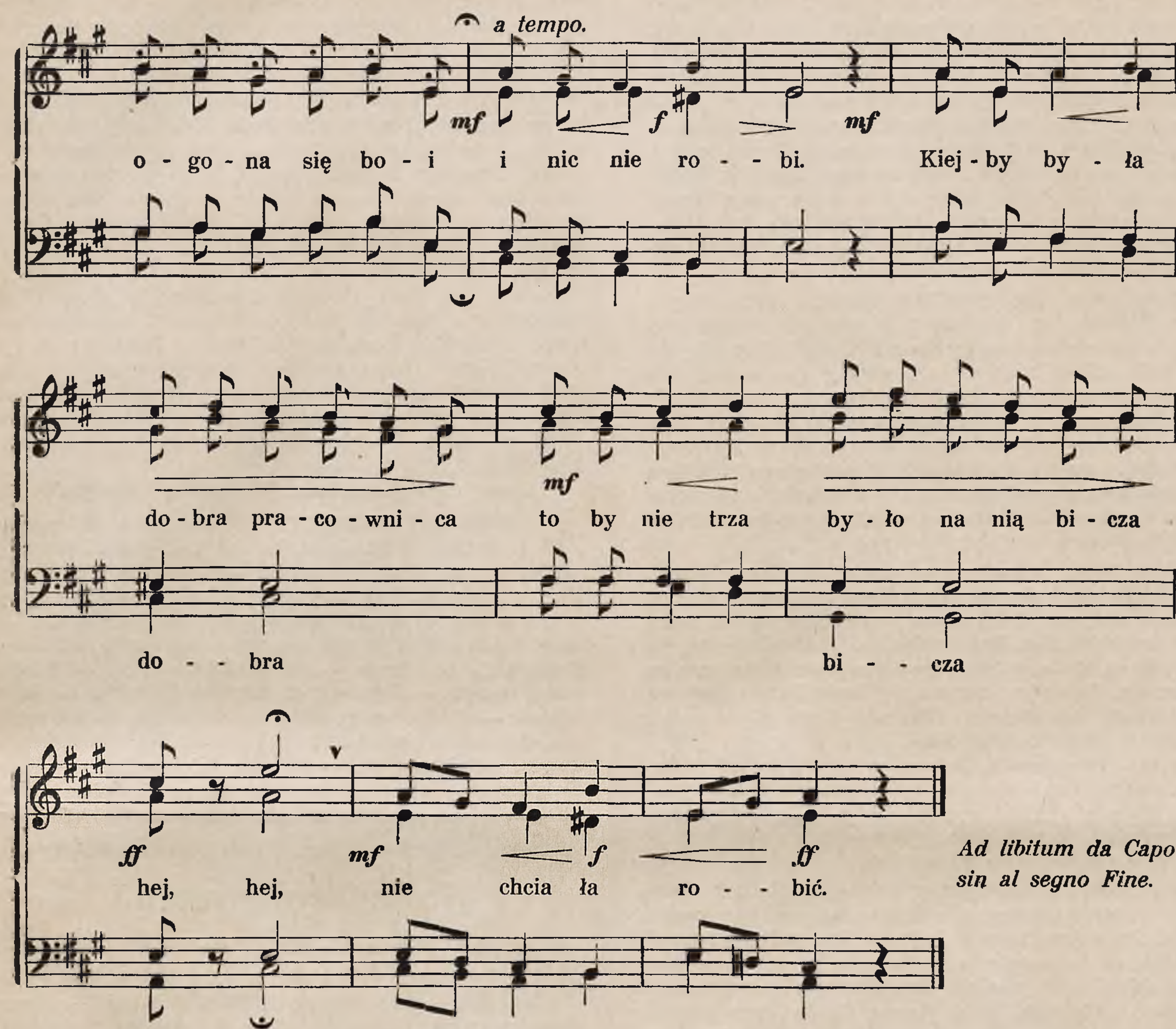
Bardzo charakterystycznym jest fakt, że i nowe prądy muzyczne nie urodziły się w głowach tych to muzyków, lecz że uświadomienie literackie pochodzi tu, jak i w innych dziedzinach futuryzmu ze strony apostołów, którzy właściwie nie mieli z muzyką nic wspólnego. Tak samo, jak np. Marinetty we Włoszech, chociaż sam był tylko poślednim poetą, uświadamiał malarzom właściwe cele nowych dążności, tak we Francji był poeta-malarz Joan Corteau muzykalnym apostołem, który w swem piśmie „Kogut i Pajac“ zdefinjował nową estetykę muzykalną. Pan Cortoau był w pierwszym rzędzie krańcowym nacjonalistą i propagował walkę przeciw obcym prądom. Dlatego też Debussy był jego wzorem, ponieważ rewelował przeciw Wagnerowi.

Pieśni ludowe śląskie na chór męski

opracował prof. FELIKS SACHSE.

4. Nie chciała robić.





chociaż i Debussy nie był mu dostatecznie francuskim. Muzyk powinien się — według niego — stykać bezpośrednio z narodem, powinien rzucić się w wir tłumu, tonąć w falach balowych przedmieścia, żyć kinami i jarmarkami, a tingl-tangel powinien mu być niemniej ważnym, niż wszystkie inne dziedziny życia narodowego.

Około tego Corteau utworzyła się owa grupa „pięciu“. pośrodku której stoi Prowansalczyk Darius Milhaud, obecnie 33-letni muzyk. Wojna przerwała jego studja w konserwatorjum paryskiem, gdzie przygotowywał się na konkurs rzymski. Przez kilka lat obracał się w rozmaitych stronach południowej Ameryki, co nie pozostało bez wpływu na jego dzieło orkiestralne, jak np. argentyńskie tango „Wół na strzesze“. Jego pierwsza sonata na skrzypce i fortepian pochodzi z r. 1911 i wykazuje wielką ciepłość uczucia. Później jednak rozwinął się Milhaud na ironika, który lubuje się w jaskrawych przeciwieństwach. Jego „Petersburskie wieczory“ działają wprost odrażająco. Czuje się tu odrazu, że jest to muzyka wyrachowana, o pozornym satanizmie, który z istotą artysty nie ma nic wspólnego. Ważniejszą jest jego muzyka do „Choeophorów“ Eschylosa w tłumaczeniu Pawła Claudel'a, chociaż i tu zachodzi niejedna przesada. W pewnym, bardzo okropnym monologu na przykład mobilizuje wszystkie bębny, tamburiny, kastaniety, triangle i dzwonki, podczas gdy muzycy grają na grzebieniach z papierem chromatyczne gamy, więc wszystko według przepisów włoskich „Bruitystów“ futurystycznych. A jednak nie można i tu zapoznać początków jasnej i odważnej melodyki, która czyni Milhaud'a talentem o wielkiej przyszłości.

Drugim koryfeuszem naszej „piątki“ jest Francis Poulenc, o cztery lata młodszy od Milhaud'a. Nie jest on właściwie muzykiem zawodowym, tem więcej podziwu godną jest wielka ilość jego kompozycyj. Najsławniejsze z tych są: „Rapsodja murzyńska“ na fortepjan, kwartet smyczkowy, flet, klarnet i jeden głos, dalej „Sonata“ na cztery ręce i druga na dwa klarnety, następnie cały szereg kompozycyj fortepianowych, kompozycje wokalne do słów

Coctau'a z następującą obsadą instrumentów: skrzypce, trąbka, trombon, wielki bęben i triangel. Widzimy więc wyraźne kawały cyrkowe muzykalnego clowna. Poulenc jest wyraźnem przeciwieństwem rafinowanych manier Debussy'ego i Faure'go, uczonej maniery Franckistów i uczniów Vincent d'Indy'ego, t. j. stylu paryskiej „Scola Cantorum". U Poulenca jest wszystko wrzaskiem i błazeństwem, złośliwem podkreśleniem najgrubszej zmysłowości. A przecież znajduje się w „Rapsodji murzyńskiej" niejeden ustęp o zastanawiającej sonorowości, oddychający prawdziwą melancholją. Wszystko zależy od tego, czy talent Poulenca z biegiem czasu wyszumi, albowiem jest to niezawodnie olbrzymia indywidualność.

Prawdziwym „macherem" jest Georges Aurric, kuplecista z Mont Martru, „blaguour", jakiego tylko mogła wytworzyć atmosfera pomiędzy Rue Blanche i Place Pigale. Jego balet „Wesele Gamacha", według Cervantesa, jest z góry przeznaczone dla futurystycznego tingel-tanglu i świadomie zamierza prześcignąć sztuczki Stravinsky'ego, z drugiej strony zaś nie można zaprzeczyć, że jego ostatnie dzieło, muzyka do komedji „Les Facheux" Molliera jest prawdziwym arcydziełem w swem rodzaju, a zwłaszcza w sposobie modernizowania i wprowadzania na bruk wielkomiejskich starych melodyj ludowych.

Najstarszym z naszej grupy „pięciu" jest Louis Durroy. Jego kierunek jest niezawodnie najbardziej konserwatywny. Wielka ilość jego pieśni znaną jest w Paryżu od mniej więcej dziesięciu lat. Przypomina on poprzednika tej to grupy, Erika Satio, którego uważano przez długi czas za obłąkanego. Zasadniczo trzyma się Louis Durroy tego rodzaju wzoru, jak Rameau, Glucka i Mozarta, naturalnie z futurystycznemi upiększeniami.

O pani Germaine Tailleferre, należącej do tej grupy, można tylko powiedzieć, co w ogólności o kompozytorkach. Posiada ona niezawodnie talent i indywidualność z najmodniejszym pokostem, ale wszystko nie przekracza poziomu dobrego szkolnego wyniku.

Najsilniejszym talentem w tej to grupie był niezawodnie Artur Honegger, niemiecko-szwajcarskiego pochodzenia, chociaż urodzony w Lehavre. Przeszedł on normalny kierunek wyszkolenia w Zurychu i Paryżu, a jego nauczycielami byli zupełnie konserwatywni muzycy tego pokroju, co Godalge, Vido, Vincent d'Indy. Jego produktywność jest wybitna. Pisał on muzykę do futurystycznego baletu „Les jeux du monde", która to sztuka wywołała w teatrze „Vieux Colombier" sensację. W Szwajcarji stał się popularnym muzyką do dramatu „Król Dawid", którą to sztukę wystawiono w teatrze „Przyrody" w Mezieres. Znanym jest też w świecie jego „Balet Basków", a zwłaszcza jego piękne „Pastorale d'ete". Honegger nie jest burzycielem, przyznaje się do Bacha, zamierza jednak jego tonalne harmonje przewartościować zdobyczami współczesnej muzyki. Chociaż nie należy już bezpośrednio do „piątki", uważać go należy nadal za prawdziwy ośrodek tej grupy, która spowodowała w całym świecie znany Czytelnikom naszego pisma kierunek współczesnej muzyki.

Literatura muzyczna.

„WIADOMOŚCI MUZYCZNE", Nr. 10. Styczeń 1926. E. Wrocki: „Umuzykalnienie a czytelnictwo". — Prof. A. Chybiński: „Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzyczn. XVII i XVIII w." — Wł. Krogulski: „Narodziny opery polskiej" oraz wiele cennych artykułów literackich.

Redakcja i Administracja: Warszawa, Warecka 15.

„MUZYKA", Nr. 1. Styczeń 1926, zawiera na wstępie fragmenty z nieznanych listów Fr. Chopina oraz następujące artykuły: „Co wiemy o Jakóbie Lutniście" Henryka Opieńskiego, „Militaryzacja czy indywidualizacja" Ludomira Różyckiego, „Czy istnieje talent muzyczny" (szkic autobiograficzny) Bronisława Hubermana, „Co powiedzieliby o tem nasi dziadkowie" (odpowiedź p. Vincent d'Iny'emu) G. Francesco Malipiero, „Nowe problemy stylu fortepianowego" Zbigniewa Drzewieckiego. Z okazji 30-lecia działalności artystycznej Henryka Melcera kreśli charakterystykę jego Felicjan Szopski, zaś sam Jubilat rzuca „Garść wspomnień" w „Trybunie Artystów".

W części bieżącej obok istniejących rubryk („Impresje Muzyczne", „Z Opery i Sal Koncertowych", „Nowe Wydawnictwa", „Przegląd Prasy", „Kronika") wprowadzono nowe działy: „Trybuna Czytelników" i „Konkursy Muzyczne". Pozatem numer zawiera „Ankietę" w sprawie polskiej pisowni nazwiska Chopina, oraz ogłoszenie prenumeraty na rok 1926. — W dodatku nutowym „Fuga" Henryka Melciera. — Numer zawiera 50 stron, 20 ilustracji i kosztuje 1 zł 50 gr.

Adres Redakcji i Admin.: Warszawa, Kapucyńska 13.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" Nr. 24 z dnia 20 grudnia 1925 r. zawiera: Prof. Uniw. Dr Adolf Chybiński (Lwów): „O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie" (dokończenie). Ks. Dr Hieronim Feicht C. M. (Lwów): „Kult Palestriny u pierwszych odnowicieli polskiej muzyki kościelnej". — Jeszcze kilka słów w sprawie ruchu choralnego w Polsce. Kronika: Lwów. Opera. — Przegląd koncertów. — Wiadomości bieżące. — Zagraniczna Kronika Chóralna. — Palestrina. — Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych. Z sześciodniowej wycieczki do Zagrzebia. — Sprostowanie. Dział Administracyjny. — Związek Wielkopolski. — Kasa Związku. — Zaległości. — Szanownym Zarządom Okręgowym. — Od administracji „Przeglądu".

Nowe Wydawnictwa.

Ks. Jan Wiśniewski: **HYMN PAPIESKI** — na dwa głosy równe z tow. fortepianu. — Part. zł 1.— głos 10 gr.

Ks. Jan Wiśniewski: **BŁOGOSŁAW BOŻE!** — Hymn błagalny za Ojca św. na dwa głosy równe z tow. fortepianu. Part. zł 1.—, głos 10 gr.

L. Śląz: **DESZCZ RÓŻ** — dwie pieśni ku czci świętej Teresy od Dzieciątka Jezus, na dwa głosy równe z tow. harmonjum lub organu. Part. zł 1.—, głos 10 gr.

Do nabycia w Składzie głównym: Spółka akcyjna „Ostoja", Księgarnia, Poznań, ul. Pocztowa 15.

* * *

Feliks Konopasek: **„Z ZAPOMNIANYCH PIEŚNI"**. Śpiewnik na cztery głosy mieszane á capella. — **Zeszyt II.** zawiera następujące pieśni:

Kurpiński K.: „O dobrodziejstwach modlitwy".
Troszel: „Młoda zaswatana".
Sobański K.: „Janek".
Troszel W.: Pieśń oracza.
Moniuszko St.: „Wędrowna ptaszyna".
Kurpiński K.: „Serce nie sługa".

Feliks Konopasek: **„Z ZAPOMNIANYCH PIEŚNI"**. Śpiewnik na cztery głosy mieszane á capella. **Zeszyt III.** zawiera następujące pieśni:

Pieśń kościelna: „Kto się w opiekę".
Kania B.: „Luli synu wojewody".

Troszel W.: „Rozmowa ze słowikiem".
Mel. ludowa: „Dokąd jedziesz Jasiu".
Troszel W.: „Oczywistość".
Moniuszko St.: „Dobranoc".

Obydwa powyższe śpiewniki wyszły nakładem firmy Gebethner i Wolff w Warszawie i są do nabycia we wszystkich większych księgarniach i filjach Gebethnera i Wolffa.

Henryk Melcer: **„DUMKA"** Stan. Moniuszki — Parafraza na fortepian. Edition Gebethner & Wolff, Nr. 103.

Henryk Melcer: **„WARJACJE"** na temat ludowy na fortepian. Edition Gebethner & Wolff, Nr. 102.

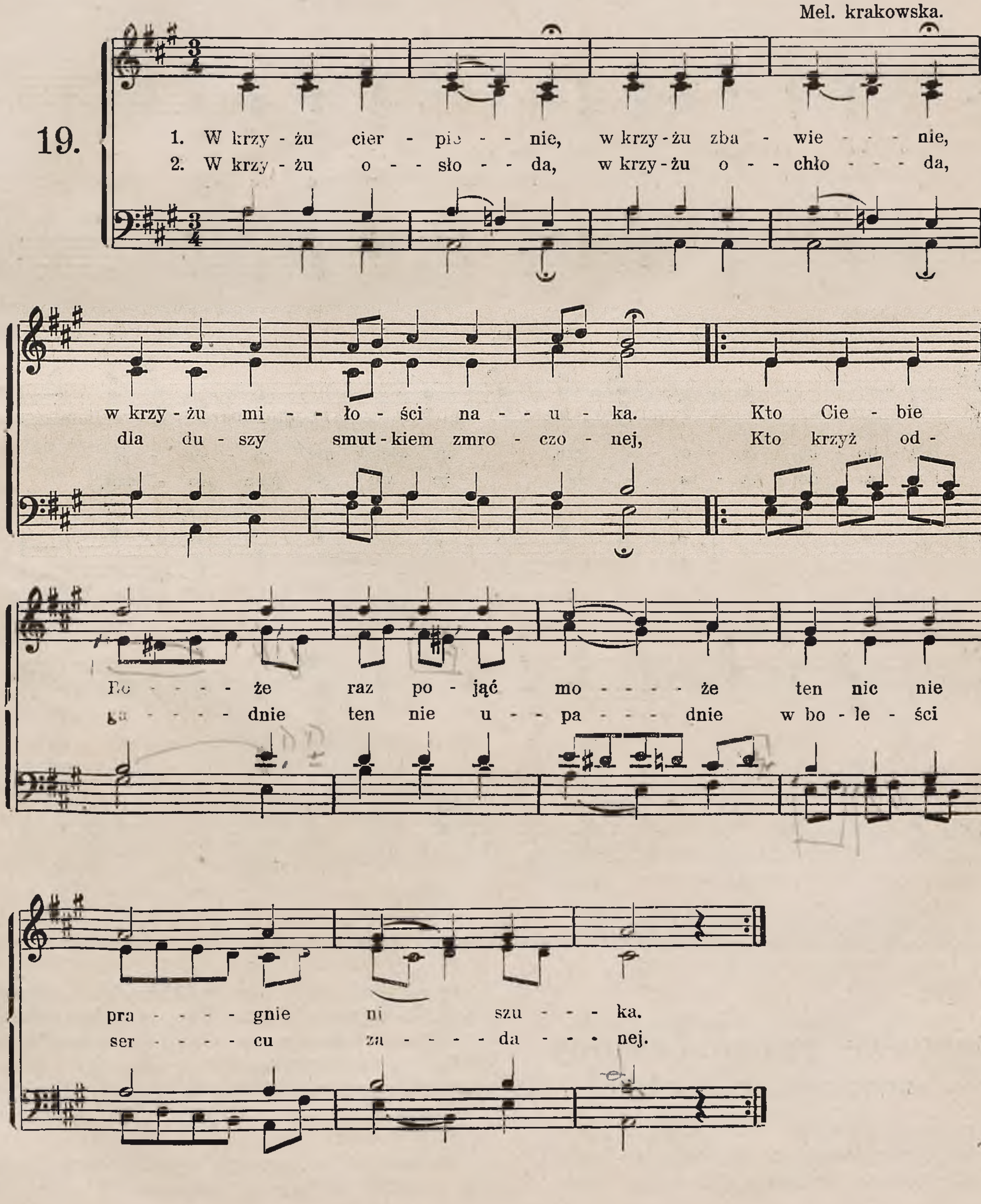
L. M. Rogowski: **„TRZY POEMATY YUAN TSEN-TS'AI'A"** (chiński poeta z lat 1716—1797). Utwory ułożone na głos średni z towarzyszeniem fortepianu, tekst polski i francuski. Edition Gebethner & Wolff, Nr. 114.

L. M. Rogowski: **„PROPOS SERIEUX ET PLAISANTS"** („Myśli poważne i wesołe") na fortepian. Edition Gebethner & Wolff, Nr. 113.

Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

Mel. krakowska.

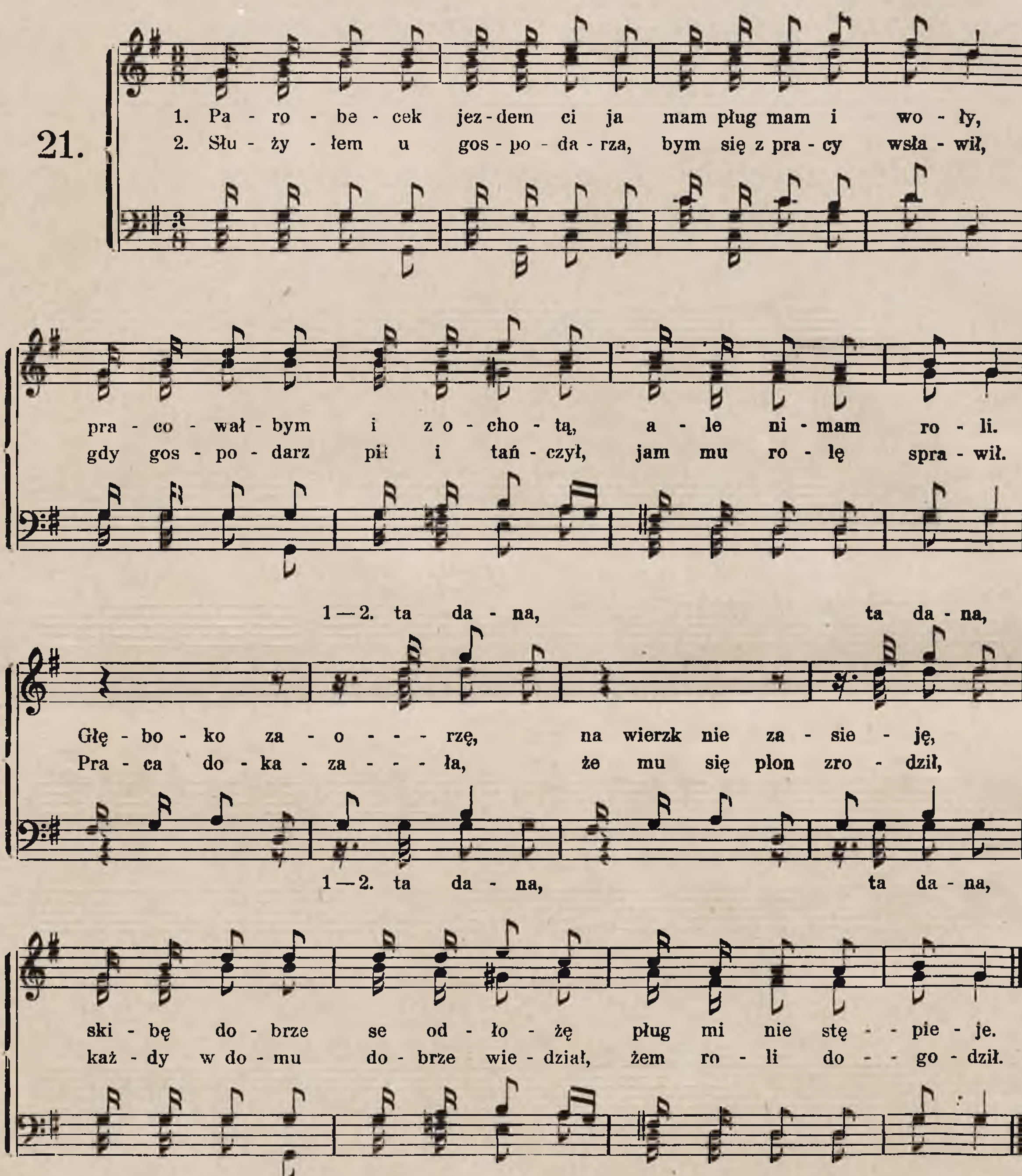
19.



Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy).

21.



HENRYK GRALSKI.

Międzynarodowe prawo ochrony autorstwa muzycznego, radjowego.

Jak wiadomo, w październiku 1925 odbyła się międzynarodowa konferencja, poświęcona zagadnieniom ochrony autorstwa muzycznego, autorstwa, które jest mniej zabezpieczone, niż autorstwo literackie, zwłaszcza jeżeli chodzi o najaktualniejszą kwestję zabezpieczenia prawa autorskiego wobec coraz więcej rozpowszechniającego się w świecie reprodukowania drogą bez drutu, przedewszystkiem przy reprodukcjach muzycznych. Konferencja postanowiła następujące, też dla Polski ważne, materjalnoprawne zasady:

1) wszystkie koncerty, wysyłane drogą radiową, należy uważać za koncerty publiczne. Wymagają one więc

zezwolenia i kontroli autora, wzgl. Towarzystwa autorów danego kraju, bez względu na to, czy wysyłanie danej reprodukcji było prywatnem lub publicznem;

2) radiowe przedstawienia operowe uważać należy za publiczne koncerty, wzgl. przedstawienia, wobec czego należą się autorom pełne tantjemy, wzgl. honorarja transmisji koncertowej;

3) do podjęcia należytości, wzgl. honorarjum za reprodukcję radiową legitymowanem jest to Towarzystwo ochrony autorskiej, do którego dany autor - kompozytor należy;

4) t. zw. re-broadcastingi, które reprodukcje jednej stacji przenoszą na własną, obowiązują do pełnego uiszczenia tantjemy lub honorarjum wobec kompozytora;

5) jako jednolity system tantjemy w obrębie reprodukcyj radiowych poleca się pewien procent z należytości abonamentowej danej stacji nadawczej, zaś publiczne radiowe reprodukcje zapomocą rozgłośników należy uważać, jako zupełnie normalny koncert.

Pod względem normalnym poleciła Konferencja uregulować wszystkie powyżej wymienione sprawy w ramach Międzynarodowej Berneńskiej Unji, z którą to Sekretarjat dla ochrony autorstwa muzycznego w Amsterdamie współdziała.

Następna konferencja odbędzie się w sierpniu 1926 r. w Zurychu. Konferencja wykazała, że nad prawem twórczości muzycznej czuwa solidarność międzynarodowa, o ile tylko nie zabraknie danej jednostce narodowej lub państwowej własnego poczucia godności i odpowiedzialności.

Orkiestra i chór głuchoniemych.

Przyzwyczailiśmy się do tego, że wszelkie wiadomości, pochodzące z pomysłowości Ameryki, przyjmujemy obojętniej i więcej krytycznie, aniżeli przedstawia je nam prasa zagraniczna, która byle drobnostką lub poczętem usiłowaniem stara się wprowadzić inne kraje w zdumienie. To też rozdmuchana amerykańską reklamą drobnostka bez żadnej wartości i znaczenia, staje się tylko na krótki czas rzeczą zdumiewającą, gdyż jak bańka mydlana pryska w świetle prawdy, dając poznać, że cała sprawa i rozgłos były tylko zwykłym humbugiem amerykańskim. Rzecz się przedstawia podobnie i z poniżej opisanym chórem i orkiestrą głuchoniemych, w ostatnich czasach tak często reklamowanych w europejskich pismach.

„Iskra" Nr 123 z r. 1925 podaje:

Jak wszystkie rzeczy zdumiewające a mało prawdopodobne, orkiestra i chór głuchoniemych powstały w Ameryce. Instytut wychowawczy dla głuchoniemych w Nowym Jorku jest jedną z najstarszych i najpoważniejszych instytucyj tego typu; liczy bowiem przeszło 100 lat istnienia, a dzięki ruchliwości praktycznego umysłu Amerykan dokonywane są w nim wciąż nowe próby i doskonalone najróżniejsze metody. Dyrektorem instytutu jest profesor Gardener, którego pomysły i praca przyczyniły się w znacznej mierze do częściowego przywrócenia słuchu tym, co nie mogą słyszeć uszami. System profesora Gardena polega na zastąpieniu ucha innymi organami, zdolnymi — jakkolwiek w gorszym stopniu — do odczuwania drgań głosowych, które w zasadzie nie są tak subtelne, aby ich odczuć nie było można za pomocą naskórka, o czem wie nawet każdy ze słyszących uszami. Przekonano się, że wśród głuchych zdolność chwytania drgań dźwiękowych jest naogół wyższa, niż u słyszących. Spostrzeżono również, że jedni z głuchych chwytają najlepiej drgania za pomocą rąk, inni stopami, niektórzy głową, a niektórzy nawet klatką piersiową. Spostrzeżenia te wykorzystano przy kształceniu kalek, używając drgań zręcznie ułożonych i stosownie stopniowanych, ilustrując istotę rytmicznymi ruchami.

Jeden z profesorów instytutu, dr. Curier, spostrzegł pewnego dnia jednego ze swych uczniów, bawiącego się uderzaniem patyka o ścianę. Prof. Curier dał chłopcu do zabawy bęben. Wkrótce do zabawy dodano mu fujarkę, a stopniowo liczba instrumentów rosła. Po pewnym czasie zdołano już uzgodnić 6 fujarek, 6 małych bębnów i 1 wielki bęben. Rozwój wrażliwości na drgania dźwiękowe dał tak pomyślne wyniki, że zdołano ostatecznie stworzyć całą orkiestrę, a utwory, wykonywane przez nią, są odtwarzane zupełnie prawidłowo.

Kształcenie głosu i wyraźnego wymawiania przy nieco odmiennych sposobach jest również oparte na rytmice, która — według obserwacyj wybitnych specjalistów — w dziedzinie kształcenia głuchoniemych odgrywa rolę pierwszorzędną. Pani Berry uczy swych uczniów głuchoniemych chwytania dźwięków za pomocą kształcenia chwytania drgań, połączonych rytmicznie. Lekcja odbywa się przy długim fortepianie. Uczniowie kładą otwarte dłonie na instrumencie, a nauczycielka, uderzając klawisz, podaje nutę, którą uczniowie usiłują naśladować ustami. Oczywiście, na początku wytwarza się straszna kakofonja. Po dłuższych jednak ćwiczeniach uczniowie chwytają harmonję między drganiami własnego głosu a strun fortepianu i w rezultacie wytwarza się zharmonizowany chór. Audycje publiczne, dawane od czasu do czasu przez chór i orkiestrę głuchoniemych, cieszą się wśród publiczności Nowego Jorku, żądnej niezwykłych wrażeń, olbrzymiem powodzeniem.

AFORYZMY.

Krytyk, który zna tylko dwóch lub trzech autorów, konstatuje wszędzie ich wpływ.

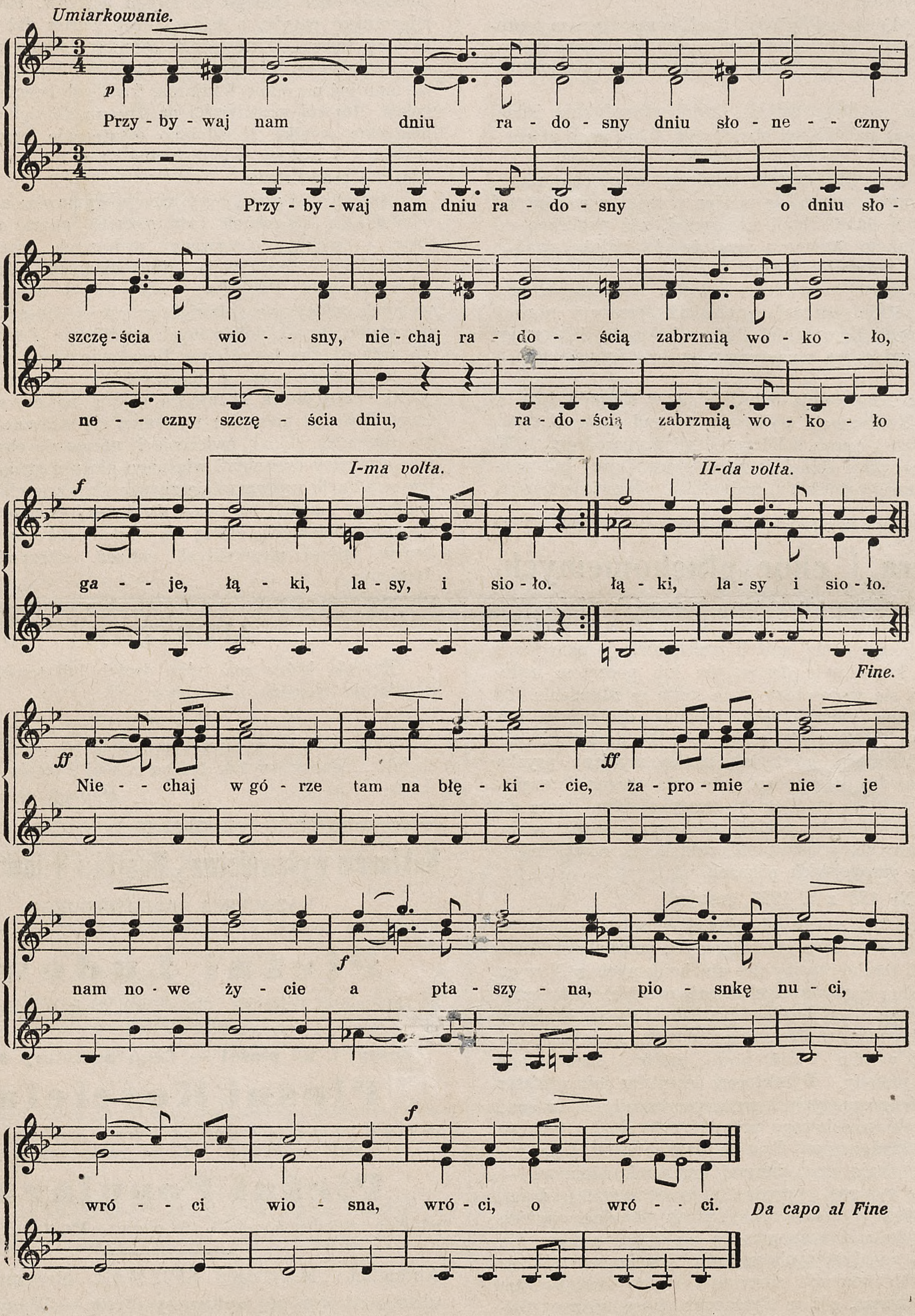
* * *

Twórca widzi w swej kompozycji to, co z niej zrobić chciał — dobry krytyk to, co z niej istotnie zrobił.

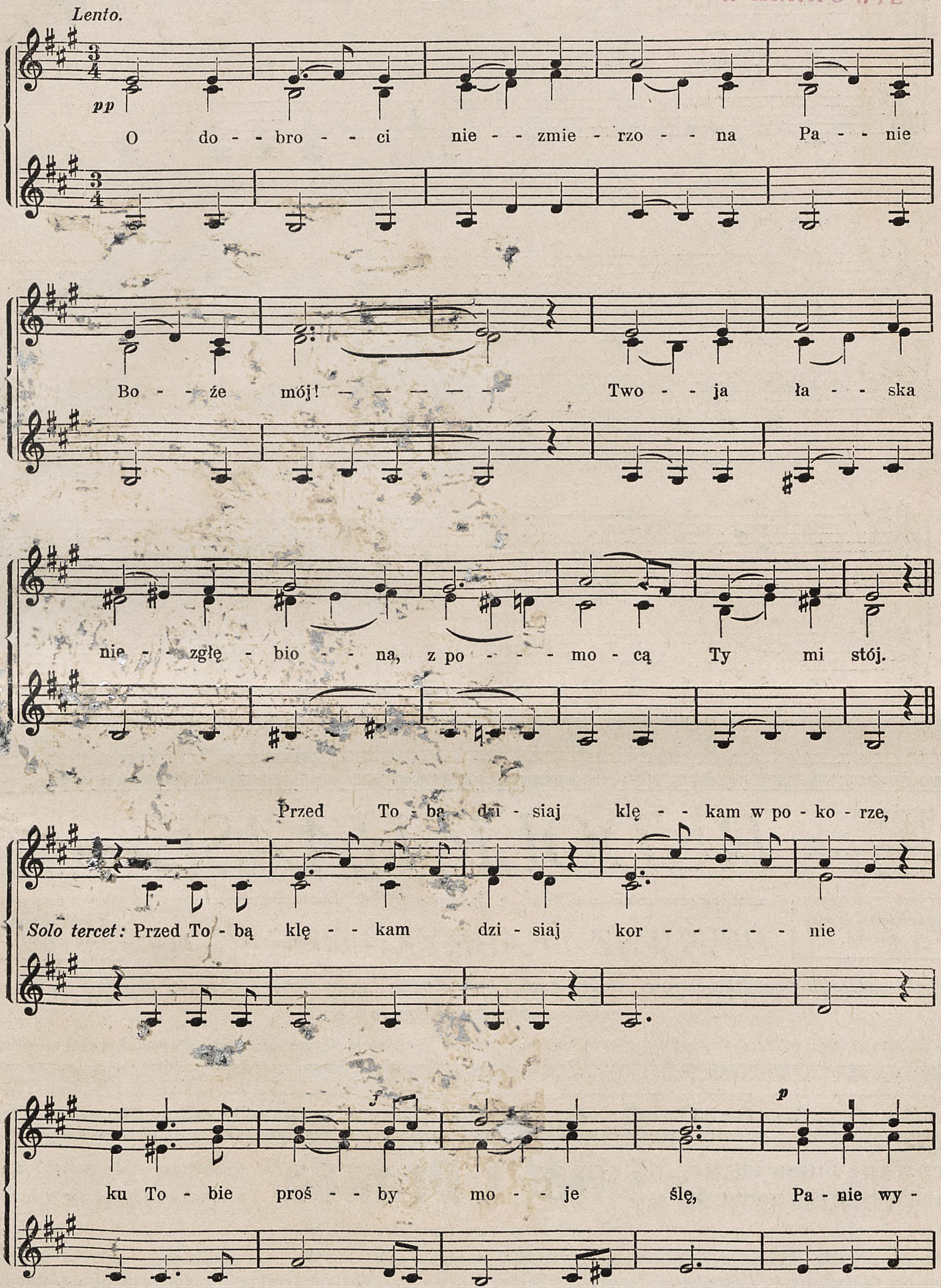
Henryk Gralski.
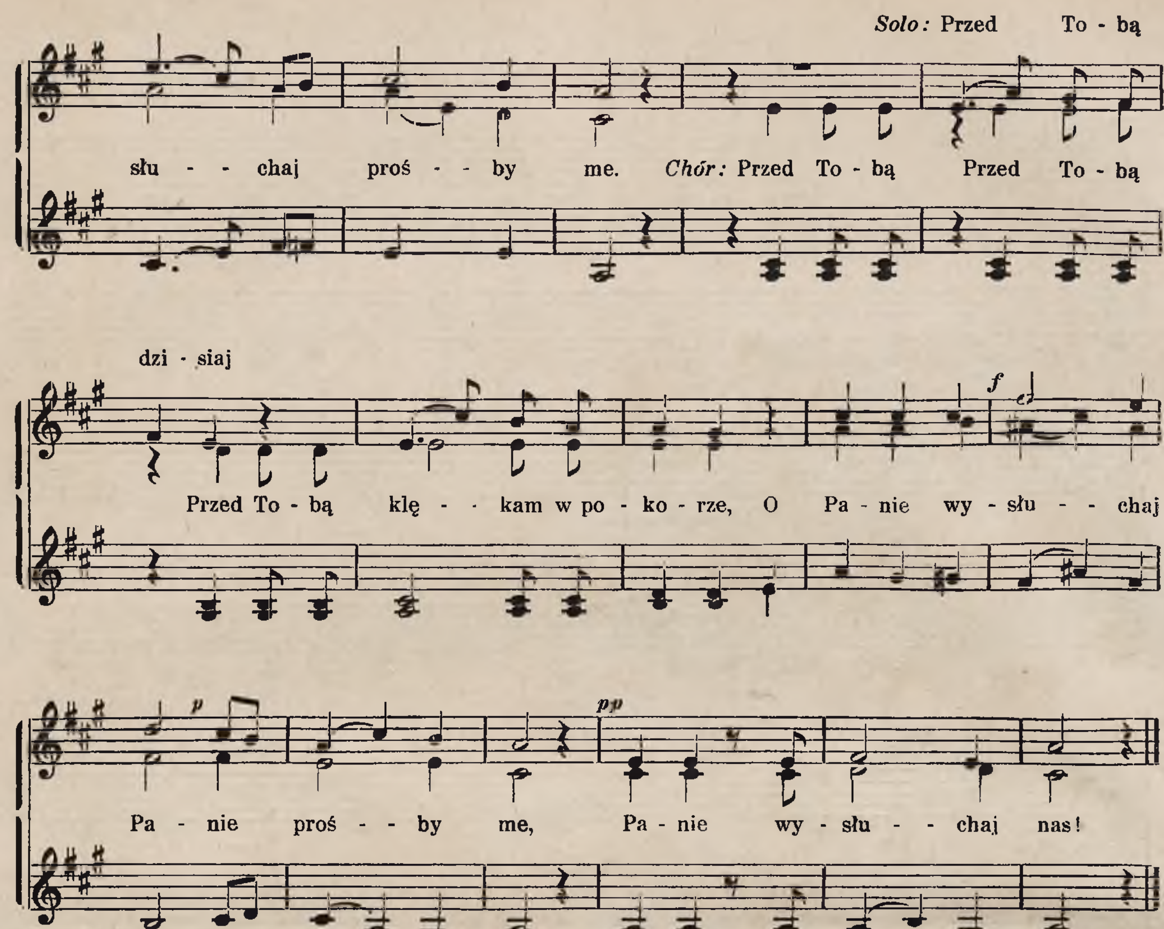
Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej
Ciąg dalszy.

opracował w łatwym układzie 3-głosowym według dawnych melodyj prof. Tomasz Flasza.



II. Lato.


Lento.
pp
O do - - bro - - - ci nie - - zmie - rzo - - - na Pa - - - nie
Bo - - że mój! — — — — —
Two - - ja ła - - - ska
nie - - zgłę - bio - - na, z po - - - - mo - cą Ty mi stój.
Przed To - bą dzi - siaj klę - - kam w po - ko - rze,
Solo tercet: Przed To - bą klę - - kam dzi - siaj kor - - - - - - nie
ku To - bie proś - - by mo - - je ślę, Pa - nie wy -
f
p



Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.